



JEUDI 26 MARS 2015
HILARY HAHN, VIOLON
CORY SMYTHE, PIANO

PROGRAMME

PHILHARMONIE DE PARIS

JEUDI 26 MARS 201520H30

SALLE DES CONCERTS

John Cage
Six Mélodies

David Lang
Light Moving

Johann Sebastian Bach
Partita n° 3

ENTRACTE

Claude Debussy
Sonate pour violon et piano

Lera Auerbach
Speak, Memory

Robert Schumann
Sonate n° 1 pour violon et piano

HILARY HAHN, VIOLON

CORY SMYTHE, PIANO

Coproduction Céleste Productions - Les Grands Solistes, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H10.

JOHN CAGE (1912-1992)

Six Mélodies, pour violon et piano

Date de composition : 1950.

Éditeur : Peters, New York.

Dédicace : pour Josef et Anni Albers.

Durée : environ 15 minutes.

Lorsqu'en 1950, durant son séjour à Paris, John Cage se lance dans la composition d'un quatuor à cordes (*String Quartet in Four Parts*), il a déjà largement élargi l'univers sonore de sa musique, grâce notamment à son exploration des instruments à percussion et à l'invention de son piano préparé. Fort de ces expériences, il envisage la composition de l'œuvre en faisant totalement abstraction du riche héritage de cette formation instrumentale et des types d'écriture musicale qui lui sont liés. Au lieu de concevoir un langage mélodico-harmonique porté par des relations dialectiques entre les membres de la formation, il « efface » les individualités instrumentales pour doter le quatuor d'un répertoire de fragments sonores, répartis entre les instruments, qui constitue une sorte de palette sonore ou de « gamme » (gamut) alimentant toute l'œuvre.

Les *Six Mélodies pour violon et piano*, qu'il compose peu de temps après, sont les seules pièces qui reprennent cette approche pourtant très originale de la composition. Ici le matériau musical du violon se limite à une vingtaine de notes réparties entre les quatre cordes de l'instrument et formant un ensemble de fragments de timbres et de registres variés. Le piano comprend lui aussi un nombre limité d'éléments (notes isolées, intervalles simultanés..) totalement indépendants de ceux du violon. La musique des six pièces résulte simplement des différents agencements des fragments et non pas d'harmonies et de mélodies préconçues. En dépit de sa grande économie de moyens, la musique offre une étonnante diversité de caractères et un grand

raffinement sonore. Comme pour le *Quartet in Four Parts* l'œuvre est basée sur une structure rythmique qui est ici 3 1/2, 3 1/2, 4, 4, 3, 4. Elle correspond aux rapports de proportion entre les six petites pièces.

MAX NOUBEL

DAVID LANG (1957)

Light Moving

Composition : 2012.

Création : 13 octobre 2012, Constella Festival, Cincinnati, Ohio.

Durée : environ 4 minutes.

Longtemps avant qu'ils ne deviennent les titans de la musique américaine, Philip Glass et Steve Reich ont été de jeunes compositeurs – sous-estimés, sous-payés et habitant New York. Ensemble, ils montèrent une société de déménagement de meubles pour joindre les deux bouts, qu'ils appelèrent « Chelsea Light Moving ». J'ai toujours adoré ce nom. En partie car j'aime l'image poétique d'une lumière inconstante mouchetant les rues de Chelsea. Mais j'aime aussi l'autre signification de ce nom : « *nous sommes des compositeurs ! Pas de lourdes charges !* » Je pense que vous pouvez entendre dans la propulsion délicate de ma pièce pourquoi elle me rappelle ces années de jeunesse new-yorkaises.

DAVID LANG

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Partita pour violon seul n° 3 en mi majeur BWV 1006

Preludio

Loure

Gavotte en Rondeau

Menuets I et II

Bourrée

Gigue

Durée : environ 19 minutes.

Dominant tout l'œuvre instrumental de Bach se dresse, étincelant, l'impressionnant massif des trois sonates et des trois partitas qu'il a destinées au violon seul. Confier des œuvres entières à un instrument mélodique solitaire relève du défi, surtout pour un esprit aussi profondément, aussi résolument polyphoniste que Bach. Le plus insurmontable de tous ceux que le musicien ne se soit jamais imposés. À l'exemple des Italiens, un Biber, un J.J. Walther, un Bruhns s'étaient appliqués, à la fin du siècle précédent, à faire sonner le violon polyphoniquement, jusqu'à lui faire exécuter des accords de quatre sons. Pour le violon seul, quelques précédents s'offraient à Bach : la *Suite pour le violon seul sans basse* (1683) et les brèves *Partitas* de Westhoff (1696), ou la *Sonate* de Pisendel (1716), le chef-d'œuvre du genre restant la prodigieuse chaconne qui conclut les *Sonates du Rosaire* de Biber (vers 1676).

Bach a pris soin de recopier les six pièces en un recueil calligraphié. La date de 1720 qu'il y a porté signifie que les pièces en auraient été élaborées vers 1718-1719, sinon même plus tôt. Sonates et partitas s'y présentent en paires, comme associant le monde spirituel de la sonate d'église en quatre mouvements à celui, profane, de la partita. Virtuosité acrobatique, folle, jusqu'au délire instrumental. À qui ces six solos étaient-ils donc destinés ? On pense à Pisendel, ami de Bach, alors le

plus grand virtuose allemand du violon. Mais surtout à Bach lui-même, maître incomparable sur de nombreux instruments. Selon son fils cadet, Carl Philipp Emanuel, « *dans sa jeunesse et jusqu'à un âge assez avancé, il jouait du violon avec pureté et précision, et conservait ainsi l'orchestre en meilleur ordre qu'il n'eût pu le faire depuis son clavecin. Il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes. Ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent. Un des plus grands violonistes me dit un jour qu'il n'avait rien vu de plus parfait pour devenir un bon violoniste et qu'il ne pouvait rien recommander de meilleur à ceux désireux d'apprendre que ces pièces pour violon seul que je viens de dire.* »

La *Partita n° 3 en mi majeur* BWV 1006 clôt le recueil des six solos. Hors de tout schéma conventionnel, elle se compose de six morceaux. Le *Preludio* initial est bien connu par les remplois successifs qu'en a fait Bach, principalement dans la sinfonia introductive de la cantate *Wir danken Dir, Gott* BWV 29, où la partie d'orgue soliste développe toute la polyphonie implicite de l'écriture du violon. Lui succèdent une *Loure*, danse paysanne française de caractère modéré, une *Gavotte en rondeau*, avec ses alternances de refrain et de couplets, deux délicats *Menuets* et une joyeuse *Bourrée*, avant qu'une *Gigue* légèrement syncopée n'apporte une conclusion bondissante à ces danses stylisées.

GILLES CANTAGREL

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Sonate n° 3 pour violon et piano en sol mineur

Allegro vivo

Intermède. Fantasque et léger

Finale. Très animé

Composition : octobre 1916-avril 1917.

Dédicataire : Emma Debussy.

Création : le 5 mai 1917 à Paris (Salle Gaveau) par Gaston Poulet au violon et le compositeur au piano.

Édition : Durand.

Durée : environ 14 minutes.

La musique de Debussy presque tout entière s'exprime sur le ton interrogatif. Ce questionnement, il est rare qu'il échappe à l'urgence, pour ne point dire à l'angoisse. Déjà, comparer à Massenet les élégantes pièces du début relevait de la plus opaque surdité : que dire, aujourd'hui, de la légèreté avec laquelle on a évoqué l'effacement des œuvres ultimes ? Et qui donc dénonçait, dans les trois sonates, des renoncements néo-classiques ? En fait, les prémices étaient pires encore : « *Trente millions de Boches ne peuvent pas détruire la pensée française* », affirmait celui qui signait « *musicien français* ».

Dans ces années, Debussy n'est certes pas la seule victime de cette fièvre nationaliste ; une chance paradoxale veut qu'heureusement, il en soit la plus grande. Dès lors, une intention mesquine – proscrire la « forme sonate » parce que d'inspiration germanique – débouche sur des promesses immenses : dénouer le mélodisme tonal – c'était dans l'air à Vienne aussi ! – en l'abandonnant aux friches de l'esthétique baroque. Pris comme exemple, François Couperin allait sans doute à l'opposé – trouver de grandes formes – mais qu'importe : l'atomisation thématique, le mouvement brownien de plus en plus intempérant

qui, chez Debussy, menaçait la « clarté française » (d'où l'insuccès de *Jeux* en 1913), trouve là une légitimité.

Et le musicien s'élançait, plus fantasque que jamais, débridant une imagination telle que l'angoisse y suscite une vitalité désespérée, relayée par l'invention instrumentale. Néo-classicisme ? Mais non : Debussy plus extrémiste que jamais ! La *Sonate pour violon et piano* est écrite alors que la Première Guerre mondiale s'éternise (février-mars 1917). Dieu merci, le sentiment nationaliste qui la motive n'affecte en rien la splendeur de la musique, l'absolue liberté du trait, l'étrangeté souvent angoissante de la moindre inflexion. L'œuvre se déploie d'abord en un long thème éperdu qui, par ses fluidités mêmes, va engendrer diverses « improvisations ». Le second mouvement est simplement désigné comme *Intermède* et précisé comme « *fantasque et léger* » (autre définition de la « pensée française » selon Debussy). Tout en cabrioles, en ostinatos hésitants, en *accelerandos* zigzagants, il crée plus de malaise que de bonheur tandis que le finale, « *très animé* », s'évade bientôt vers une manière de mouvement perpétuel. Un épisode d'une langueur sans doute parodique mènera le discours vers une péroraison résolue. Certes, Debussy n'eut pas été lui-même contraint à la « forme sonate ». Mais ni Haydn ni même la guerre n'entrent ici en ligne de compte ! Seulement les émois les plus subtils, traduits selon des lignes si rares, si imprévues que seules des formules très littéraires ont pu en suggérer le sens. L'œuvre fut créée sans retard (5 mai 1917). Ce fut la dernière apparition publique de Debussy.

MARCEL MARNAT

LERA AUERBACH (1974)

Speak, Memory

Composition : 2010.

Création : octobre 2011 par Hilary Hahn.

Durée : environ 3 minutes.

Lera Auerbach, qui est également écrivain, a édité quelques ouvrages de poésie en langue russe et a publié son premier ouvrage en anglais, *Excess of Being*, un recueil d'aphorismes. Elle a souhaité illustrer son œuvre par le poème qui suit :

Lethe

Behind me all faces
vanish,
I can't recall them
by their names.
So is the newly-found
old photograph.

What was that place?
Which year?
Who was there?
All yesterdays
are gathered into Past.

I can't look back.
Forgotten places,
forgotten people,
objects,
faces –
embracing memory
as a golden crown,
too painful to wear
for too long.

So further,
further on

Léthé

Derrière-moi tous les visages
disparaissent,
je ne peux me souvenir
de leurs noms.
Comme une vieille photographie
récemment retrouvée.

Où était-ce ?
Quelle année ?
Qui s'y trouvait ?
Tous les hiers
sont rassemblés dans le Passé.

Je ne peux regarder en arrière.
Lieux oubliés,
gens,
objets,
visages oubliés –
mémoire enserrante
comme une couronne d'or,
trop douloureuse à porter
trop longtemps.

Donc encore,
plus loin,

I go.
Each step,
each image
sinks below
(myself betraying
with each step.)

But if I stop
and turn around
such grief will rise
that I shall drown,
incapable
of keeping it
within.

O, Lethe,
poison sweet
as madness!
Where can I shed
this weary selfness,
this silly burden
of the cast?
(This pregnant belly
of the past?)

Let all them vanish
in your waters!
I welcome empty
current tense
without attachments.
Free from grieving,
I look into your gray
reflections,
but only see
the skies.

j'avance.
Chaque pas,
chaque image
coule au fond
(me parjurant moi-même
à chaque pas.)

Mais si je m'arrête
et me retourne
un chagrin tel s'élèvera
que je me noierai,
incapable
de le retenir
au dedans.

Ô, Léthé,
poison doux
comme la folie !
Où puis-je jeter
cet égoïsme las,
ce poids stupide
du sort ?
(Ce ventre enceint
du passé ?)

Qu'ils disparaissent tous
dans tes flots !
J'accueille le vide
du temps présent
sans attachements.
Sans tristesse,
je fixe tes gris
reflets,
mais ne vois que
les cieux.

(Traduit de l'anglais par Maurice Salem)

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Sonate pour violon et piano n° 1 en la mineur op. 105

Mit leidenschaftlichem Ausdruck

Allegretto

Lebhaft

Composition : 12-16 septembre 1851, à Düsseldorf.

Création : 21 mars 1852, à Leipzig, par Ferdinand David (violon) et Clara Schumann (piano).

Édition : janvier 1852, par Hofmeister (Leipzig).

Durée : environ 17 minutes.

Depuis septembre 1850, Schumann est engagé comme chef d'orchestre à Düsseldorf ; cette activité, où il se distingue brillamment au début, puis progressivement échoue à cause de ses premiers troubles psychiques, marque le début de son crépuscule. Il se querelle avec les responsables municipaux. À ce moment il aborde, sur le tard, le genre de la sonate pour violon et piano : de cette première sonate op. 105, il se déclarait mécontent, pourtant elle ne manque ni de beauté, ni d'une expression très convaincante : regrettables doutes sur soi-même, chez un génie profondément fragilisé !

Le premier mouvement, « *avec une expression passionnée* », lance le flux du violon, comme talonné par la trépidation du piano, dans un discours assez véhément, une sorte d'indignation sans répit. Schumann se sentait « *très en colère contre certaines personnes* » (suite à une altercation avec le maire) ; que l'anecdote l'ait influencé ou non, il a écrit à toute vitesse ces pages brûlantes. Dès le début, la « voix » du violon se fait entendre dans le grave : tout l'ouvrage tend à privilégier ce registre, sur la corde de *sol*, la plus sombre des quatre. Les liens contrapuntiques serrés entre les deux instruments ainsi que le ton douloureux donnent à ce morceau une tournure déjà brahmsienne.

Le développement insiste sur la plainte obsédante du premier thème, qui se retrouve très allongé (« augmenté »).

L'*allegretto* central porte un titre italien, ce qui est bien rare chez Schumann. C'est une page de détente, rafraîchissante et au parfum populaire, en majeur : le thème principal commence comme une chansonnette, puis se termine en sautilllements humoristiques. Deux intermèdes viennent s'intercaler, l'un rêveur et presque élégiaque, l'autre énergique, plus fougueux. L'ensemble reflète le culte romantique de l'innocence, entremêlé de rêve.

La frénésie du finale rappelle le *Quintette op. 44*, à cause de l'activité fébrile, et comme contraignante, du piano. Toutefois, le retour au ton de *la* mineur replonge l'ouvrage dans un esprit de combativité. Le violoniste qui avait déchiffré ce morceau en compagnie de Clara Schumann, von Wasiliewski, le trouvait « *opiniâtre et bourru* » : il voulait dire un peu hargneux, mais peu nous importe étant donné le dynamisme musical et sa perfection. Le thème principal est impitoyablement articulé par ce violon toujours aussi sérieux dans le grave. Une accalmie en majeur, très passionnément liée, introduit une diversion lyrique dans cette page truffée de staccati piquants. Un rappel tourmenté du premier mouvement est vite effacé sous la revanche de ce violon éloquent, à la conclusion tranchante.

ISABELLE WERCK

HILARY HAHN

Au cours des vingt dernières années qui ont suivi ses débuts professionnels, la violoniste Hilary Hahn, couronnée à deux reprises par le Grammy Award, a partagé avec un public international sa virtuosité généreuse et ses choix créatifs de répertoire. Hilary Hahn a pris ses premières leçons de violon dans le cadre de la méthode Suzuki peu avant son quatrième anniversaire. À partir de cinq ans, elle a travaillé avec Klara Berkovich, originaire d'Odessa, et intégré à dix ans le Curtis Institute of Music de Philadelphie. Là, elle a été l'élève de Jascha Brodsky, lui-même formé par le maître franco-belge Eugène Ysaÿe et par le pédagogue russe Efrem Zimbalist. À douze ans, elle a fait ses débuts avec grand orchestre (le Baltimore Symphony Orchestra) et achevé à seize ans son cursus universitaire. Bachelière à dix-neuf ans – elle avait remis l'obtention de ce diplôme pour privilégier ses études musicales – elle s'est alors consacrée exclusivement aux tournées. Son approche artistique en constante évolution et sa curiosité face au monde ont fait d'elle la favorite d'un large public. Hilary Hahn a

commencé à enregistrer à l'âge de seize ans. Elle a fait paraître quinze albums chez les labels Deutsche Grammophon et Sony, sans oublier trois DVD, une bande originale de film nominée pour l'Oscar, un enregistrement pour la jeunesse primé ainsi que diverses compilations. Sa discographie lui a valu tout l'éventail de prix de la critique internationale et un succès équivalent auprès du public. Si son approche personnelle de la musique témoigne d'un art remarquable dans l'interprétation des classiques, elle aime aussi offrir à son auditoire de nouvelles occasions de découverte. En 2010, elle a fait paraître le *Concerto pour violon* de Jennifer Higdon avec celui de Tchaïkovski ; la composition d'Higdon, dédiée à la violoniste, a remporté le Prix Pulitzer. En 2013, Hilary Hahn a sorti *In 27 Pieces: the Hilary Hahn Encores*, aboutissement d'un projet de plusieurs années consacré au genre du bis. Son prochain album, prévu pour le printemps 2015, retrace son parcours musical avec des œuvres de Mozart et Vieuxtemps enregistrées avec ses partenaires de longue date Paavo Järvi et la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême. Passionnée d'écriture,

elle enrichit son site hiliaryhahn.com de nombreux articles et possède également une page YouTube ([youtube.com/hiliaryhahnvideos](https://www.youtube.com/hiliaryhahnvideos)) sur laquelle elle interviewe des invités du monde entier. Par ailleurs, sa boîte de violon commente sa vie tel un compagnon de route sur Twitter et Instagram @violincase. L'artiste a fait la couverture des meilleures publications dédiées à la musique classique et figuré dans des revues telles que Vogue, Elle, Town & Country et Marie Claire. En 2001, elle a été nommée Meilleure jeune musicienne classique américaine par le magazine Time. En janvier 2010, elle a été invitée à jouer Bartók et Brahms dans le cadre de l'émission télévisée *The Tonight Show with Conan O'Brien*. S'échappant volontiers des circuits de la musique classique, Hilary Hahn a participé à deux disques du groupe de rock alternatif And You Will Know Us By The Trail of Dead, à l'album *Grand Forks* de Tom Brosseau ainsi qu'à une tournée du chanteur-compositeur folk-rock Josh Ritter.

CORY SMYTHE

Improvisateur inventif et spécialiste du répertoire contemporain, le pianiste Cory Smythe s'est produit dans le monde entier, que ce soit en soliste ou en équipe de musique de chambre. On a ainsi pu l'applaudir au Festival international de musique contemporaine de Darmstadt, au Marathon Bang on a Can de New York, dans le cadre de la série Rising Stars à Ravinia ou au festival Mostly Mozart du Lincoln Center de New York. Il a été récemment choisi par le compositeur John Adams pour tenir la partie de clavier de *Nixon in China* dans la mise en scène du Metropolitan Opera. Pilier de l'International Contemporary Ensemble, Cory Smythe a interprété quantité de créations, participé à l'élaboration de nouvelles œuvres et travaillé en étroite collaboration avec de nombreux compositeurs parmi lesquels Philippe Hurel, Dai Fujikura, Steve Lehman, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Mathias Pintscher et Alvin Lucier. Il a enregistré la partie de piano solo dans *Palimpsest* de Iannis Xenakis dans un disque à paraître de l'International Contemporary Ensemble pour le

label Mode Records. Invité par de nombreux ensembles de musique contemporaine dans tous les États-Unis, il a collaboré avec Present Music (Milwaukee), le Firebird Ensemble (Boston), MusicNOW du Chicago Symphony Orchestra et les Contemporary Music Players de San Francisco. Cet improvisateur prolifique a travaillé avec des artistes comme Greg Osby, Tyshawn Sorey et Anthony Braxton dont il a enregistré la *Composition 30* parue chez New Braxton House, label du compositeur. Pluripotent, son premier album en tant qu'improvisateur/compositeur, a été très remarqué par la critique comme par le monde du jazz ; il est disponible en téléchargement gratuit sur corysmythe.bandcamp.com. Cory Smythe est diplômé en piano classique des universités d'Indiana et de Californie du Sud où il a étudié respectivement avec Luba Edlina-Dubinsky et Stewart Gordon. Il réside aujourd'hui à New York.

01 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS **PORTE DE PANTIN**
PHILHARMONIE DE PARIS.FR



LES GRANDS
SOLISTES

2014/2015